

L'Âge d'or

L'Âge d'or

Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

4 | 2011
Âge d'or

De la aldea hurdana a la ciudad perdida, notas para una estética de la miseria en *Los olvidados* de Buñuel

Javier Herrera



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/agedor/1967>

DOI: 10.4000/agedor.1967

ISSN: 2104-3353

Editor

Laboratoire LISAA

Referencia electrónica

Javier Herrera, « De la aldea hurdana a la ciudad perdida, notas para una estética de la miseria en *Los olvidados* de Buñuel », *L'Âge d'or* [En línea], 4 | 2011, Publicado el 07 febrero 2019, consultado el 01 mayo 2019. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/1967> ; DOI : 10.4000/agedor.1967

Este documento fue generado automáticamente el 1 mayo 2019.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

De la aldea hurdana a la ciudad perdida, notas para una estética de la miseria en *Los olvidados* de Buñuel

Javier Herrera

- 1 Apenas una semana antes de comenzar a rodar *Los olvidados*, Buñuel escribe a su antiguo amigo y colaborador José Rubia Barcia lo siguiente acerca de la película:

Es dura, fuerte, sin la más mínima concesión al público. Realista, pero con una línea oculta de poesía feroz y a ratos erótica. Las estrellas son gente que he tomado entre el lumpen-proletariat mexicano, en su mayoría adolescentes. Los fondos, los más feos del mundo. Y todo el film basado en episodios sacados de procesos y expedientes de la Clínica de la Conducta. Conozco a muchos de los personajes reales. En resumen, le diré que este film es como una mezcla –pero de elementos evolucionados a través de estos últimos quince años– de *Terre sans pain* y de *L'Âge d'Or*. Llevo a Figueroa como cameraman y, por fin, podrá hacer fotos antiartísticas e indignas de ningún premio en los Salones de Otoño internacionales.¹

- 2 Difícilmente pueden resumirse con mejor acierto las múltiples implicaciones que a nosotros nos interesa destacar: realismo sin concesiones, poesía oculta tras la epidermis, documentación y documentalismo, feísmo consciente y anti-esteticismo fotográfico, elementos todos ellos que, en última instancia, nos llevan al logro definitivo de su estilo, esa fusión entre surrealismo y realismo que va a conformar, en el decir de Cocteau, su carácter de *único*, pues si hay algo que es definitorio de Buñuel es, como sucede con Goya o con Picasso, que no resiste comparación posible con ningún otro – sea escorpión o gallo– de su especie.

La cualidad visionaria de Buñuel según Octavio Paz

- 3 En el Congreso de Londres del año 2000 dedicado a Buñuel presentamos ya un trabajo que planteaba una superación de la dicotomía realismo/surrealismo en la obra de Buñuel en base a un documento hasta entonces inédito; una carta de Octavio Paz, fechada el 27 de noviembre de 1963, escrita en Nueva Delhi, donde el gran poeta era cónsul de México. En

ella, tras una visita a Calcuta y decirle a Buñuel que tiene muchas ganas de charlar con él, le comenta sus impresiones sobre dicha ciudad, pero

no la que ven los turistas sino la otra, una suerte de delirio indocatalán con malaria y lepra, tiene mucho que ver con tu realismo visionario (pues esas dos palabras, más que surrealismo, son las que te convienen).²

- 4 Una apreciación que viniendo de quien viene no hay que echar en saco roto ya que fue precisamente Octavio Paz quien se movió desde su puesto diplomático en París para que en Cannes se premiara tanto a *Los olvidados* como a su autor y quien, a través de su texto “El poeta Buñuel”, inició una nueva etapa en el reconocimiento crítico de su obra al entroncarla con el realismo de la mejor tradición española (desde la picaresca a Picasso, pasando por Cervantes, Quevedo, Velázquez, Murillo, Zurbarán, Ribera, Goya, Galdós y Valle-Inclán) que califica de “pasional y feroz”, un realismo que es trascendido al destacarse “la porción nocturna de la vida” y lograr que la realidad mostrada de puro atroz se torne “imposible, insoportable”³.

...Y Julio Cortázar

- 5 Por otro lado, en ese texto Paz también es el primero en destacar la conexión estética de *Los olvidados* con sus obras anteriores, en especial *Las Hurdes*, dentro de ese marco general realista caracterizado por “desollar” la realidad al abrazarla, en “provocar la erupción de algo secreto y precioso, terrible y puro” que esa realidad precisamente esconde⁴, una idea que también es la que tiene Cortázar cuando en una noche de insomnio escribe su crítica de la película y nos habla del antipatetismo del Jaibo-Buñuel que nos lleva dentro de una pesadilla tirando de los hilos para que “las figuras del drama caigan en su nivel básico, en el más bajo, el que *las formas disimulaban*”⁵, idea que posteriormente refrendaría con su habitual agudeza cuando en una carta dirigida al cineasta –tras haber visto *El ángel exterminador*– le habla de “ese agujero vertiginoso en la realidad, ese asomo a otra cosa que en último término es la única cosa que cuenta para los poetas”⁶ que le distingue del resto de cineastas que admira (Bergman, Resnais y Truffaut sin ir más lejos). Hay, pues, como vemos, en la apreciación coetánea de Buñuel una tendencia muy clara a destacar su cualidad como poeta en tanto que es capaz de penetrar más allá de la epidermis de las cosas y por lo tanto de ver lo que habitualmente está oculto, ensombrecido o disimulado; es decir, se destaca ya su condición visionaria, una condición que es el abono indispensable para considerar su unicidad, que se verá respaldada hasta nuestros días, por poner un ejemplo, por la validez universal y permanente actualidad que tienen ambas obras: *Las Hurdes* respecto al hambre y a la pobreza en las zonas rurales o como consecuencia de catástrofes naturales o desplazamientos de población a causa de los conflictos bélicos y *Los olvidados* respecto a los suburbios en las grandes ciudades como semilleros del crimen y la delincuencia.

André Bazin y la crítica francesa

- 6 Pero aún hay más, para que veamos el enorme refrendo de calidad que suscita ese giro en su obra hacia el “realismo español”, la “lucha social”⁷ y el “compromiso entre el documental y la ficción”⁸. Así, por ejemplo, André Bazin, teoriza sobre la crueldad en Buñuel a partir de la película y concluye que él se limita a revelarla –dice expresivamente– con “una obscenidad quirúrgica”⁹ y destaca la “presencia de la belleza

en lo atroz” tanto en *Las Hurdes* como en *Los olvidados* como señal de la insuficiencia del surrealismo y de la “influencia” de lo que llama “tradición española”:

Esta afición por lo horrible, este sentido de la crueldad, esta búsqueda de los aspectos extremos de la persona, es también herencia de Goya, de Zurbarán, de Ribera, de todo un sentido trágico del ser humano que estos pintores manifestaron precisamente en la expresión de la más extrema decadencia humana: la guerra, la enfermedad, la miseria y sus podredumbres. Pero su crueldad, la de estos pintores, era tan sólo la medida de la confianza que depositaban en el hombre y en la pintura.

10

- 7 Y es esa recuperación de su identidad española –perdida por el exilio–, lo que sus primeros destacados receptores captan al verla: nos referimos no sólo a los citados sino también a las críticas de Doniol-Valcroze y Pierre Kast en *Cahiers du Cinéma* o Bernard Chardère en el primer número de *Positif*. Recepción tanto más interesante cuanto que se trata de una producción totalmente mexicana o “binacional”, tal y como matiza acertadamente Nancy Berthier, quien al vincular ambas películas, en lo que se refiere al rechazo nacional respectivo que suscitaron en su momento, sugiere que no fue como resultado de un proyecto militante sino más bien “como consecuencia de una estética y de una mirada propias sobre el mundo y los hombres, que combina numerosas herencias sin poder reducirse a una de ellas en particular”¹¹.

Analogías entre *Las Hurdes* y *Los olvidados*

- 8 No hay duda, por consiguiente, que desde el primer momento *Los olvidados* se emparenta con su última producción española, *Las Hurdes/Tierra sin pan*, no sólo en lo que respecta a su dimensión y caracterización fílmica sino en el resto de instancias personales, pues no deja de ser un retorno en todos los sentidos a sus raíces culturales hispánicas. Si realizamos un repaso a las analogías que pueden detectarse entre una película y otra encontraríamos los mismos problemas: alimentación deficitaria, andrajosidad y hambre en los niños, mujeres enfermas junto a niñas y mujeres “guapas” que contrastan con la fealdad dominante, un concepto de la pedagogía como cataplasma social, hacinamiento e incesto en los hogares, salmodias y presagios de muerte y el mismo tono general de miseria, deformación y monstruosidad. Igualmente podríamos comprobar cómo el planteamiento inicial es muy parecido pues se trata de un viaje o de un peregrinaje que sólo difiere en el territorio sobre el que se camina: las aldeas hurdanas en un caso y la ciudad perdida mexicana en el otro. Y en ambas dicho introito está presidido en los respectivos prólogos por sendos *planos de situación* de carácter geográfico: unos mapas que nos hacen viajar imaginariamente desde Europa hasta La Alberca y el norte de Extremadura y unas vistas emblemáticas de Nueva York, Londres, París y México DF, mapas y vistas que actúan a modo de *compositio lugaris* para comenzar a dirigir nuestra mirada y llevarla a “su terreno”.

Figura 1: mapas que introducen *Las Hurdes*



Figura 2: vistas urbanas que introducen Los olvidados



La mirada descendente en el prólogo de *Un Chien andalou*

- 9 Si profundizamos un poco más en los anteriores fotogramas, tanto en uno como en otro caso se produce un *descenso* en la trayectoria de la mirada que nos transporta desde las representaciones abstractas de los lugares más generales (Europa-España- Norte de Extremadura y Salamanca) al más particular (La Alberca, antesala de Las Hurdes) y desde las metrópolis más importantes del extranjero (Nueva York-París-Londres) a la más cercana y autóctona (México DF), un descenso que tiene su origen, dentro del sistema buñueliano, en el prólogo de *Un chien andalou*, en esa secuencia autorreferencial en la que se combinan miradas descendentes y ascendentes, que, como manifestaciones de sus respectivos territorios simbólicos, con su multitud de implicaciones, terrestres y celestes, nos son devueltas a nosotros, al objeto de llevarnos imaginariamente al *reino de la ceguera* más absoluta, al reino dónde el autor-poeta puede erigirse tanto en el ciego clarividente y lazarillo – una mezcla de don Carmelo y Ojitos – que nos guía por el camino de la oscuridad como en el místico que ennegrece y ciega su alma para que, en la contemplación más arrobada de la divinidad, por su mediación, podamos ser iluminados y participar en la dicha de la suprema lucidez.

Figura 3: miradas contrapuestas al principio de *Un Chien andalou*

Condición itinerante e investigación documental

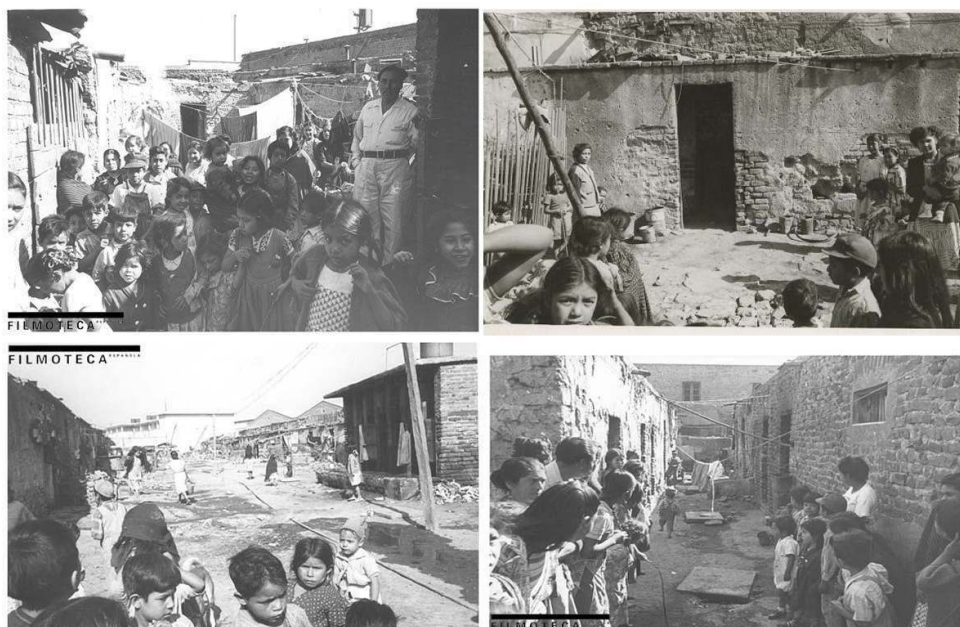
- 10 Es por ello que de *Las Hurdes* y de *Los olvidados* (desde la óptica que estamos usando) – aparte de esas analogías de principio, de esos parecidos o semejanzas detectadas, que nos hablan biográficamente de un “tender puentes” entre un pasado glorioso –surreal y realista anterior a la guerra– y un presente esperanzado – de fusión de ambos mundos–,

no podemos soslayar que son las dos películas que más investigación, viajes y “peregrinaje” supusieron, tanto antes como durante el rodaje y, por lo tanto, son las que con más coherencia, fuerza de convicción y verdad expresan esa esencial “condición itinerante” que nos parece el elemento más sustancial que caracteriza la filmografía de Luis Buñuel.

- 11 No olvidemos, pues, que para rodar *Las Hurdes*, tras los focos de civilización donde se nos ha mostrado la barbarie atávica de la fiesta y la soledad del hombre frente a la naturaleza (es decir, La Alberca), Buñuel –además de la lectura del libro de Maurice Legendre¹²– viajó un año antes a la zona y, durante el mes que duró el rodaje, todos los días en viajes de ida y vuelta, el equipo accedía a las aldeas hurdanas desde el santuario de Las Batuecas a través de las montañas que separaban su lugar “civilizado” pero de cultura “salvaje” del lugar, a todos los niveles inculto, donde moraba una civilización primitiva. Esa es la razón por la que su mirada en principio ascendente, tras superar el obstáculo de la montaña, se torna en su totalidad descendente, terrosa y nocturna, en la contemplación y vivencia directa de la miseria, la enfermedad y la muerte, productos de
- 12 la pobreza causada por el aislamiento, que tienen sus respectivos correlatos estéticos inmisericordes en la fealdad, la monstruosidad y la deformación dentro de ese dominante claroscuro expresionista de raíz tanto goyesca como solanesca; es decir, un auténtico descenso real a los infiernos pero un descenso que luego “invierte” para dotarle de dimensión artística y, sobre todo, poética.

***Los olvidados*: las fotos de localizaciones**

- 13 Otro tanto cabe decir de *Los olvidados* cuya investigación previa es de todos conocida por los trabajos de hemeroteca, archivo, entrevistas con especialistas y bibliografía manejada acerca tanto de la psicología infantil y juvenil como sobre la marginación social y la delincuencia producto de la misma. Pero sobre todo hay que destacar el extraordinario trabajo previo de documentación fotográfica realizado por el mismo Buñuel *in situ* y disfrazado *ad hoc*, es decir se trata de otro personal “descenso a los infiernos” que esta vez, al menos en primera instancia, no invierte sino que respeta en su totalidad por ser el espacio en el que han de moverse sus jóvenes escorpiones y sus aceradas navajas, a quienes conoce y a quienes ha reclutado; en la fotografía, tampoco hay ninguna concesión a nadie, se es así de brutal, de cruel, la dureza y la ferocidad se imponen incluso a la propia tendencia inconsciente hacia lo artístico y se quiere ser –es preciso– conscientemente feo y antiestético.

Figura 4: fotografías sacadas durante la preparación del rodaje de *Los olvidados*

- 14 Por eso estas fotos son auténticas maravillas por lo contrario que pretenden: por su pura condición de documento que conectan sin quererlo con las grandes obras de la historia de la fotografía social, con las de la “Gran Depresión” americana, con las de Jacob Riis y Lewis Hine de principios de siglo y hasta casi con los desaharrapados habitantes de los suburbios londinenses del XIX. Una vez más la *inversión* de valores, en este caso, podríamos decir, *malgré lui*. A este respecto, Octavio Paz realiza, como todas las suyas, una aguda y certera observación en su ensayo “El cine filosófico de Buñuel” apoyándose en el texto de Michel Leiris, *De la literatura considerada como una tauromaquia*, comparando el estilo de las películas de Buñuel con la “exposición” de las placas fotográficas en el sentido de que, como éstas, muestran y demuestran, “revelan las realidades humanas”¹³, pero en esa exposición siempre hay un riesgo, como en el toreo (otro símil que viene al pelo de esta película por haber escogido Buñuel esa forma de “juego” sacrificial para iniciarla), donde el diestro ha de actuar con el *temple* necesario para no morir en el intento.

Surrealismo de plaza de toros pero también surrealismo crítico: la corrida como demostración filosófica... La corrida, como la fotografía, es una exposición y el estilo de Buñuel, por doble elección estética y filosófica, es el de la exposición. Exponer es exponerse, arriesgarse. También es poner fuera, mostrar y demostrar: revelar. Los relatos de Buñuel son una exposición: revelan las realidades humanas al someterlas, como si fuesen placas fotográficas, a la luz de la crítica. El toreo de Buñuel es un discurso filosófico y sus películas son el equivalente moderno de la novela filosófica de Sade.¹⁴

El camino de la tragedia: el círculo concéntrico...

- 15 Aquí los caminos llevan inevitablemente a la tragedia siguiendo una especie de ritual fatalista – el *fatum* doloroso que lleva en sí toda tragedia clásica– al que obedecen los personajes en sus desplazamientos, direcciones y movimientos internos tanto reales como figurados, dentro de una red de círculos concéntricos, como en el infierno dantesco, que entrecruzan y en ocasiones salvan de obstáculos, para siempre volver al mismo sitio. El

círculo más externo es la *gran ciudad*, el centro de la vida y de la cultura, el foco de salvación representado por la avenida donde deambula el Jaibo tras la salida del correccional, la zona del encuentro de Pedro con el pederasta, la granja escuela; el siguiente es el *suburbio* en el que se desarrolla gran parte de la película, representado por el mercado, la chicharronería, la afiladuría de cuchillos, el solar, la plazoleta del bar y de las peleas callejeras y las casas –tugurios o jacales– donde tiene lugar el ritual íntimo de la supervivencia, y dentro de ellos, el establo de la casa de Meche y Cacarizo, el lugar del crimen, el improvisado corral gallero, último reducto de la vida; y finalmente, como núcleo duro del espacio trágico, la *ciudad perdida*, único refugio de Jaibo y útero materno desnaturalizado donde habitan los seres más queridos por las sombras, la nocturnidad y la alevosía, al que acude Pedro en el momento de mayor abatimiento; lugar de la suprema desolación, de la ruina y del abandono, escombrera de perros igualmente abandonados y del más completo “descendimiento”, al que curiosamente no se accede como en *Las Hurdes* desde las alturas sino que está allí mismo, en el espacio horizontal, con tan sólo atravesar una sencilla *puerta*...

...Y la puerta del infierno

- 16 Las “unidades de vida itinerante” en que se convierten los principales protagonistas parecen seguir el mismo esquema espacial de círculos concéntricos al estilo dantesco: Jaibo, escorpión y navaja, en perpetuo y horizontal descenso –por eso mira siempre desde arriba– preclaro habitante del infierno como Don Carmelo, tan apegado a la tierra que mira y ve a través de sus fosas nasales y sus manos recreándose en el pasado; los ascendentes Meche y Ojitos que equilibran un poco con su afecto tanta cochambre de espíritu, el último con el único rayo de esperanza que surge de la película; y finalmente los que sufren más altibajos, a caballo entre los dos mundos, Marta, la cancerbera del claustro, habitante en el mundo inferior cuando se da cuenta de su error ya es demasiado tarde, y Pedro, el protagonista de la tragedia, el señuelo que introduce Buñuel para partirnos el corazón de una cornada, que busca despiadadamente la salvación en el mundo celeste...
- 17 Cortázar en su ya citada crítica de la película afirma que el programa general de Buñuel al realizarla “no pasa ni quiere pasar de una seca demostración”¹⁵ y Bazin, abundando en la misma idea, nos habla de la “obscenidad quirúrgica”¹⁶ con la que disecciona la crueldad humana, alejándonos de las categorías morales; en efecto, partiendo de la objetividad de la cámara en la exposición y revelación de “lo oculto”, a la que aludía Octavio Paz, Buñuel, sin embargo, no se nos oculta, como él quisiera (y sabemos que eso es lo que verdaderamente quería: desaparecer sin dejar rastro de su intimidad) sino que se nos “muestra”, se nos “revela” de una forma *invertida*, como la propia fotografía cuando capta la realidad invierte la imagen en la cámara oscura, cumpliendo a la perfección con otro de los sentidos –aparte de su designación de la homosexualidad– que Lacan otorga al concepto “inversión” en tanto que característica de la imagen especular; por ella es por la que captamos una enorme cantidad de fenómenos psíquicos pues “una de las grandes leyes de la afectividad es invertir el sujeto y objeto de los afectos. “Me odia” es una manera irreconocible, aunque para mí la más aceptable, de decir “lo odio”...¹⁷”. Desde ese punto de vista, por lo tanto, el mundo que le atrae sin saber por qué (él siempre confiesa que se ha sentido atraído por el “lado desconocido o extraño”¹⁸) sería el que rechaza en su fuero interno pero que posee, quiera o no quiera, y que por eso mismo se ve impelido a

mostrarlo como si se tratara de la realidad objetiva con esa sequedad y obscenidad quirúrgicas, de una forma despiadada pero enmascaradora al utilizar a sus criaturas deformes y horrorosas de la ficción como cortafuegos necesarios.

- 18 Desde ese punto de vista cada vez se nos aparece como más pertinente y trascendente en su caso el peso de la educación jesuítica recibida (entre los 7 y los 16 años, según su hermano Alfonso; es decir en los momentos claves de su forja intelectual y sensible) y la especial delectación que los ejercicios ignacianos otorgaban a la representación imaginaria –la “composición de lugar”– de los sentidos corporales en relación con el pecado, en especial la representación del infierno y de sus criaturas como paso necesario para acceder a la auténtica iluminación salvadora. En este sentido no sería descabellado pensar que tanto *Las Hurdes* como *Los olvidados* fueran simulacros de esos mismos infiernos, de los personales e intransferibles que se manifiestan así, invertidos, dentro del espejo que es la pantalla.

NOTAS

1. Carta de Luis Buñuel a José Rubia Barcia el 30 de enero de 1950 en RUBIA BARCIA, José, *Con Luis Buñuel en Hollywood y después*, Sada (A Coruña), Edición do Castro, 1992, pág. 49-50.
2. Filmoteca Española. Archivo Buñuel. Signatura AB-632.18.
3. PAZ, Octavio, “El poeta Buñuel” en *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1984, p. 185.
4. *Ibid.*, p. 183.
5. CORTÁZAR, Julio, «Luis Buñuel: Los olvidados» en *Obras completas. Vol. VI. Obra crítica*, Barcelona, Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores, 2003, p. 292.
6. CORTÁZAR, Julio, Carta del 30 de noviembre de 1962 dirigida a Luis Buñuel. Filmoteca Española. Signatura AB-611.
7. Entrevista con André Bazin y Jacques Doniel-Valcroze en BAZIN, André, *El cine de la crueldad*, Bilbao, Mensajero, 1977, pág. 107.
8. Carta de Luis Buñuel a José Rubia Barcia, 20 octubre 1949 en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, *Los olvidados. Una película de Luis Buñuel*, México, Televisa, 2004, pág. 34.
9. BAZIN, André, “Los olvidados” en *El cine de la crueldad*, pág. 73
10. *Ibid.*, pág. 74
11. BERTHIER, Nancy, “La transnacionalidad en el cine de Luis Buñuel” en DE LA VEGA Alfaro, Eduardo y Alberto Elena (eds.), *Abismos de pasión. Una historia de las relaciones cinematográficas hispano- mexicanas*, Madrid, Filmoteca Española, 2009, pág. 165.
12. LEGENDRE, Maurice, *Les Hurdes. Etude de géographie humaine*, Bordeaux, Féret et fils, 1927, 513 p.
13. PAZ, Octavio, “El cine filosófico de Buñuel” en *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967, p. 116.

14. *Ibid.*

15. CORTÁZAR, Julio, «Luis Buñuel: *Los olvidados*», p. 292.

16. *Ibid.*, p. 301.

17. CLÉRO, Jean-Pierre, *El vocabulario de Lacan*, Buenos Aires, Atuel, 2006, pág. 66.

18. Conversación con Luis Buñuel en BAZIN, André, *op. cit.*, p. 107.

RESÚMENES

El objetivo de este trabajo es demostrar a través de las conexiones que pueden observarse entre *Las Hurdes* y *Los olvidados* que Buñuel en esta última asume plenamente una línea estilística propia que Octavio Paz bautizaría como “realismo visionario” y que sería la resultante de la consciente asunción por su parte de unos presupuestos estéticos que hemos dado en llamar “feístas”, fundados en una estética que se complace en la representación de la pobreza, la miseria, la deformidad o – como se repite hasta la saciedad en las críticas mexicanas a *Los olvidados* – la cochambre, una estética que, sobre todo y fundamentalmente, hunde sus raíces en la tradición artístico-literaria española. Pero esa complacencia tiene su origen en una concepción del cine como un viaje o un peregrinaje hacia el interior de uno mismo y del espectador basado en un profundo sentido de la investigación y de la documentación de la realidad humana tal y como es, sin ningún tipo de interpretaciones y ópticas subjetivas.

L'objectif de ce travail est de démontrer, par le biais des connexions qui peuvent être décelées entre *Las Hurdes* (*Terre sans pain*) et *Los Olvidados*, que Buñuel, dans ce dernier film, assume pleinement une ligne stylistique qui lui est propre, qu'Octavio Paz baptiserait « réalisme visionnaire » et qui serait la résultante de l'émergence consciente d'hypothèses esthétiques que nous avons appelées « de la laideur ». Ces hypothèses sont fondées sur une esthétique qui se plaît à représenter la pauvreté, la misère, la difformité ou – comme les critiques mexicaines de *Los olvidados* l'ont répété à satiété – la crasse, une esthétique qui, surtout, plonge ses racines dans la tradition artistique et littéraire espagnole. Mais cette complaisance est due à une conception du cinéma comme voyage ou comme pérégrination à l'intérieur de soi-même et du spectateur, fondé sur un profond sentiment de la réalité humaine telle qu'elle est, sans aucune sorte d'interprétation ni de point de vue subjectif.

ÍNDICE

Mots-clés: Buñuel (Luis), *Las Hurdes*, *Terre sans Pain*, *Los olvidados*, estética de la laideur

Palabras claves: Buñuel (Luis), *Las Hurdes*, *Los olvidados*, estética feísta

AUTOR

JAVIER HERRERA

Filmoteca Española (Madrid)